SOPRA

UNA

SCULTURA DI RAFFAELLO SANZIO

POCHE OSSERVAZIONI

DELL' AVVOCATO ACHILLE GENNARELLI

Professore di Archeologia
nell' Istituto di Perfezionamento in Firenze.

FIRENZE
COI TIPI DEI SUCCESSORI LE MONNIER.

1873.

SOPRA

UNA

SCULTURA DI RAFFAELLO SANZIO

POCHE OSSERVAZIONI

DELL' AVVOCATO ACHILLE GENNARELLI

Professore di Archeologia
nell' Istituto di Perfezionamento in Firenze.

FIRENZE
COI TIPI DEI SUCCESSORI LE MONNIER.

1873.

Quando Michelangiolo empiva di stupore il mondo, toccando l'eccellenza nella pittura, nella scultura, nell'architettura, con opere non più vedute nelle tre arti, per cui ebbe, ancora vivente, il titolo di *divino* — una nobile gara si destò fra i grandi artisti suoi contemporanei; i quali, quasi piangendo come Tucidide alla lettura delle Muse di Erodoto, tentarono anch'essi di essere pittori, scultori ed architetti. Raffaello, Leonardo, Giulio Romano dipinsero, architettarono, scolpirono; vollero anch'essi tentare, già pittori eccellenti, di entrare nella palestra delle altre due arti. Non era certo bassa invidia, era grandezza d'animo, era sete di gloria, era nobile stimolo quello che li spingeva verso l'altezza (troppo sublime) che aveva già raggiunto il genio massimo di Firenze. Era Roma il teatro scelto dagli incliti spiriti per la grande, ma incruenta battaglia, nella quale tanti figli d'Italia potevano veracemente esclamare: *est Deus in nobis agitante calescimus illo.*

Fu tempo quello che non tornerà mai più per l'Italia: si direbbe che lo sforzo supremo del genio umano fu esaurito allora con quella legione di grandi, bastanti ad illustrare non una nazione, ma un mondo.

Raffaello, che destava lo stupore dipingendo con un magistero che significava l'eccellenza, il non *plus ultra*, era scelto ad *architetto* della Basilica Vaticana, mentre il *Buonarroti* era destinato ad adornarla con lo straordinario mausoleo di Giulio II. Incominciavano a sorgere in Roma i palazzi e i monumenti, che gli architetti adornavano ad un tempo stesso con le loro sculture, con le proprie pitture!

Il Sanzio era chiamato a dar forma speciale alla cappella di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo, nella quale egli spiegò il suo valore, come architetto, con le linee, con gli scompartimenti, con gli ornati; come pittore dipingendola meravigliosamente; come scultore modellando le due statue del *Giona* e dell' *Elia*, che in gran parte però fece eseguire a Lorenzo Lotto.

Se la vita di Raffaello fosse stata più lunga forse egli avrebbe trattato più spesso lo scalpello; ma nella breve vita altre cure lo assorbirono; e sappiamo solo che oltre il *Giona* e l'*Elia*, modellò e scolpì di sua mano un *Putto*, che venne in possesso di Giulio Romano. Di questo ci fanno testimonio lo scrittore della vita dell' Urbinate che ammirò la statuina, ed il conte Baldassarre Casti-

glione, che in una sua lettera ne fece calorosa domanda, sperando ottenerla dall'erede dell'Urbinate. Da quel tempo non si seppe notizia di questa scultura, che fu facilmente asportata nel famoso sacco di Roma, nel quale le cose possedute da Giulio Romano subirono tanta iattura.

Quella piccola statua però, esistita di certo, la sola che Raffaello modellasse e scolpisse insieme, destò sempre desiderio e rimpianto, perchè, perduta, ci impedì di giudicare lo scultore in un'opera tutta sua. Il desiderio fu tale, che si volle attribuire all'Urbinate un gruppo in marmo, formato da un delfino, e da un putto che vi sta sopra spento, e che oggi si trova nel Museo dell'Hermitage a Pietroburgo. Non è qui luogo a dire della leggerezza con la quale si venne a questo giudizio; poichè si poteva, senza paura di errare, concludere essere impossibile che la scultura fosse di un grande artista, essendo mancante di giuste proporzioni; nè era luogo a sospettare che fosse di Raffaello, esecutore e modellatore di un putto, non di un gruppo.

Da qualche mese si parlava in Firenze del ritrovamento del *Putto* di Raffaello. Io non prestai fede a quelle voci, e mi persuasi che fossero le solite pietose industrie di negozianti, che studiano spesso i più strani mezzi per inventare leggende, e sorprendere qualche buon Inglese. Ma, dettomi che non si trattava nè di falsificatori, nè di negozianti, ma di un amatore di oggetti d'arte, che io

conosceva come onestissimo da molto tempo, volli vedere, e giudicare coi miei occhi. Confesserò che se io non dubitava più di frode, mi avviava alla casa del possessore, convinto di una strana illusione per parte di esso.

Io vidi la statuina, la guardai stupefatto da ogni parte, e la mia convinzione fu piena, che solo Raffaello potesse scolpire quel caro fanciullo. Mi parve di vedere Baldassarre Castiglione rallegrarsi dell'averlo ritrovato. Stupendamente modellato nella testa, nel petto, nel dorso, nelle gambe, quel fanciullino sta in piedi, con la testa leggermente rivolta a sinistra, con la mano destra appoggiata al petto, e la manca distesa ed aperta. Quel *Putto* appariva tolto dalla ***Madonna del Cardellino***; tutto è in esso raffaellesco, l'angelica fisonomia, la movenza, la vita. Se Raffaello non avesse mai scolpito, si sarebbe pure costretti a dire: — Ma questa non può essere che opera di Raffaello! — La natura vi è ritratta, vi è indovinata, si rivela nelle forme speciali che seppe solo trovar Raffaello, e che destano in chi guarda qualche cosa che non si esprime. Innanzi a questa scultura può dirsi ciò che ripeteva Michelangiolo: — Si dipinge e si scolpisce con la mente, non colla mano.

Ma veniamo a qualche altra considerazione. Valenti scultori videro quest'opera, e dissero subito: *magnifica opera*, ma questo marmo fu scolpito da un pittore, che non aveva la pratica ne-

cessaria per trattare il marmo. La base sulla quale posa la figura è troppo alta e massiccia: la diffidenza dello scultore trasparisce qua e là; egli teme di qualche colpo che abbia da rompere, da guastare. I giudizi degli scultori che vollero vedere quest' opera sono stati unanimi. A me parve evidente. Ma non solo può dirsi che questo è lavoro di un pittore, ma può aggiungersi di un pittore della prima metà del secolo XVI; chè i ferri adoperativi sono gli scalpelli e le lime; poichè il sistema di scolpire a squadra non prevaleva ancora. La mano sinistra, dove s' appoggia alla gamba, ha evidenti le traccie della lima, non è finita, fu abbandonata dallo scultore impaurito: nè quel braccio è abbastanza incavato, come non lo è l'altro nel punto in cui sta attaccato al corpo. Le estremità non hanno segno di levigazione.

Neppur fu felice la scelta del marmo pentelico, ombreggiato di macchie qua e là; e forse anche questo tristo caso disgustò l'artista. Il quale per di più trovò nel marmo una specie di strato nel punto nel quale il piede e la gamba si congiungono: e questo fece si che, sollevata la statuina, il punto in cui lo strato eterogeneo incomincia, per la mancanza di compattezza, si staccasse, e facesse rompere al punto stesso l' altra gamba. Il che però poco nocque alla scultura, che, per omaggio all' autore, si lasciò intatta; e solo fu forata la base, per introdurre da quel punto un ferro che tenesse unite le parti staccate. Segno anche questo,

che sopra un' opera di Raffaello nessuno volle portare la mano.

La piccola statua non può esser posta a confronto con altre che Raffaello non ebbe a scolpire. Ma Raffaello ha uno stile, che è tutto suo, nella pittura: una figura di Raffaello, e specialmente un putto, si riconosce sempre fra opere simili di altri pittori. Ora io non esito a dire che Raffaello ispirò in questa scultura la vita che egli sapeva dare alle sue figure, e l'improntò di quel tipo speciale che non può confondersi con altre creazioni. La fisonomia parlante, quella testa senza capelli e un poco grande (come nella natura, e in quasi tutti i bambini di Raffaello), quella morbidezza di carne, quello studio perfetto del corpo umano, la posa delle gambe, ricordano troppo ad evidenza i putti della *Madonna del Velo,* di quella *del Presepio,* di quella *del Baldacchino*, e di tante altre. Io tengo che solo Raffaello avesse potenza di dar vita a questo marmo: e che esso sia l'imagine del suo genio.

Si potrebbe chiedere come possa spiegarsi la sparizione di quella statuina dell'Urbinate, della quale non si seppe nulla per trecentocinquant'anni, mentre il *Giona* e l'*Elia* continuarono per lo stesso spazio di tempo a mostrare la valentia di Raffaello come modellatore e scultore. Si vorrebbe indovinare come potesse essere avvenuto, che la sola opera modellata ed eseguita per intero dal Sanzio si ritrovasse nel 1870 in un emporio

commerciale di Firenze. Tenterò di rispondere alla difficoltà e spiegare il fatto.

Le cose modellate e scolpite da Raffaello incontrarono cattive venture, fra le quali fu principale quella della morte immatura dello scultore. In fatto, mancati ai vivi, Raffaello ed Agostino Chigi, il quale aveva commesso le due statue per Santa Maria del Popolo, gli eredi di quest'ultimo, poco rispettosi alla memoria del loro padre, rifiutavano di ritirare dall'officina artistica di Lorenzo Lotti le due statue, e di pagare all'esecutore il prezzo del compiuto lavoro, insultando così all'autore della loro fortuna, alla grandezza e alla memoria di Raffaello, e alle note sciagure di Lorenzetto, avversato costantemente da inimica fortuna. Non fu che dopo qualche anno che la cappella Chigi ricevè il complemento delle due opere di scultura, destinate ad adornare il sepolcro di quell'Agostino che lasciava a Roma un tesoro inestimabile con le opere d'arte di Santa Maria del Popolo.

In fatti il Bellori, parlando delle cose commesse a Raffaello da Agostino Chigi, e dicendo delle due statue della cappella Chigi, afferma essere quella del *Giona* FRA LE MODERNE LA PIÙ PERFETTA, *rendendosi così questo artefice glorioso in tutte tre le arti.* (Vedi Bellori e Nibby, *Roma nel* 1838.)

Veniamo al *Putto,* scolpito da Raffaello. Non essendo dubbio che esso esistesse, e che ne ve-

nisse in possesso Giulio Romano (come uno degli eredi di Raffaello) facendone guarentigia la lettera del conte Baldassarre Castiglione, rimane ad investigare perchè quella statuina non sia più ricordata dopo il giorno 8 maggio 1523. Appunto in quel giorno Baldassarre Castiglione, tre anni dopo la morte di Raffaello, desideroso di acquistarla, faceva chiedere a Giulio Romano il prezzo pel quale la cederebbe. Noi ignoriamo la risposta di Giulio Romano, ma dobbiamo credere che la cessione non avesse luogo, perchè il Castiglione, non ricco, in quei giorni versava in gravi strettezze economiche, che gli impedivano di soddisfare la voluttà che lo spingeva ad acquistare cose antiche, e preziosi oggetti d'arte. Lo sappiamo da un'altra sua lettera con la data del 28 marzo 1523, nella quale dice di aver *pochi danari*, e di non potere perciò acquistare un meraviglioso Cammeo, se il possessore ne chiedesse più di quaranta o cinquanta ducati, che *sono gran prezzo*. Quindi, anche pel silenzio generale, dobbiamo credere che il *Putto* marmoreo non andasse ad arricchire Gallerie o palazzi, perchè ciò si sarebbe proclamato dai nuovi possessori, che sarebbero stati orgogliosi di vantare un opera simile. La gloria di Raffaello non è moderna, nè risuscitata: era gigantesca anche quando viveva. Questa preziosa memoria del grande Urbinate rimase dunque ancora presso il suo discepolo ed erede Giulio Romano — e rimanendovi subì la disgrazia che incolse al Pippi nell'anno 1527,

e ne porta ancora le traccie. In quell'anno sciagurato le soldatesche spagnuole e germaniche saccheggiavano Roma, nulla risparmiando, salvo le chiese. Le officine di Giulio Pippi furono orrendamente sconvolte e derubate! I soldati, condotti dalla più bassa canaglia di Roma, non si limitavano a prendere oro ed argento. — Si impadronivano di cittadini ricchi che potessero pagare riscatto, di opere d'arte, di tutto quello che avesse valore: così tutto fu manomesso. Negli archivi notarili di Roma rimangono ancora migliaia di atti scritti, con i quali, cessato il sacco, i cittadini imprigionati ricuperavano la loro libertà con obbligazioni bancarie (che i soldati vendevano poi subito) e qualche volta redimevano anche le cose derubate. Queste però, in generale, venivano poste subito a vendita pubblica. Io, prima del mio esilio da Roma, pubblicai grande numero di documenti a ciò relativi nel *Saggiatore*, giornale storico da me diretto.

Si direbbe che la statuina, della quale parliamo, mostra l'impronta del disastro al quale andarono soggette le opere conservate nelle officine del Pippi. Presa con fretta, e forse venduta sul luogo a qualche usuraio, la base e i piedi si staccarono dal corpo: raccolti per riunirli, non si badò ad una scheggia, che manca nella commessura a sinistra, e che si perdè. Effetto naturale della fretta e della confusione. Il braccio sinistro si staccò per la stessa ragione. E si noti che i due

danni non sono l'effetto di una caduta, perchè in simile caso il marmo si sarebbe frantumato; essi esprimono chiaramente il poco giudizio di chi prendeva in mano il marmo e lo asportava senza pensare nè al peso della base, nè allo strato che interrompeva la compattezza e la unità della massa.

Un' altra rivelazione porta in sè questo monumento. Esso era coperto di durissimo intonaco in gesso, che lo deturpava, e ne nascondeva le bellezze; e in modo, che fu creduto dai più, nella taberna commerciale nella quale restò per tanto tempo, *statua di gesso.* Che cosa significa questo stupido involucro? Parmi di coglier nel segno, dicendo che si ricorse a questo partito per non trovar difficoltà ad estrarre il monumento da Roma. Ivi sono antiche le leggi proibitive sopra i monumenti preziosi; e sarebbe stato difficile il portare in altro paese la bella scultura uscita dalla mano dell'artefice che aveva fatto *la più perfetta statua moderna.* Ne furono dunque nascoste le bellezze, con una deturpazione che sarebbe cessata a piacere del possessore. Io non saprei trovare altra causa di questo fatto strano, e parmi unica spiegazione accettabile.

Il negoziante Scaletti, dal quale il sig. P. Molini acquistò questo cimelio, interrogato sulla sua provenienza, disse che lo acquistò in Firenze, ma che formava parte di molti oggetti conservati a Vallombrosa prima dell'antica soppressione, e che

si erano venduti nel 1853 o 1854. Questa notizia, sebbene incerta, ritornò alla mia memoria che un'altra preziosa opera di Raffaello erasi conservata a Vallombrosa, cioè una seconda ***Madonna del Cardellino***, che fu acquistata dal marchese Campana, e che oggi è uno dei più splendidi ornamenti della città di Ginevra. Ciò si spiega. I Benedettini uscivano quasi tutti da nobilissime famiglie. Nessuna meraviglia che qualche Benedettino, appartenente a grande casato, portasse con sè questi tesori, che rimasero là ignorati dal mondo. Parmi che tutto il ragionamento proceda naturalmente, e spieghi i danni della statua, il suo intonaco, la sua sparizione, la sua ricomparsa.

Giunti a questo punto possiamo riordinare il nostro ragionamento e concludere:

1. La statuina, della quale parliamo, è di un artista di prim'ordine. Lo stile e la parte materiale della scultura assegnano quest'opera alla prima metà del secolo XVI.

2. Quel monumento di scultura non è opera di uno scultore versato nell'arte. Vi si riconosce chiaramente l'opera di un pittore. Sono in ciò concordi gli artisti che hanno esaminato questo cimelio, e con esso tutti gli intelligenti di cose d'arte. Lo scultore Focardi, il cav. G. Milanesi, il Pini, il Cavallucci e il François, ed altri non credono possa dubitarsene.

3. Fra i pittori che scolpirono, il solo Raffaello può aver dato vita a questa statua. Se anche non

si sapesse che egli scolpì un *Putto*, e che volle esser anche scultore, la figura, lo stile di questo simulacro sono così raffaelleschi, che, anche a dispetto della storia, converrebbe concludere per la paternità di Raffaello.

4. Questo *Putto* marmoreo porta quasi scolpita la storia delle sue vicende, come abbiamo mostrato.

5. In nessun Museo, in nessuna collezione privata di Europa esiste il *Putto* scolpito da Raffaello, del quale furono fatte le più diligenti ricerche. Il gruppo del Delfino e del Putto disteso, di cui esistono due esemplari, a Pietroburgo e a Manchester, è opera non degna nè di Raffaello, nè di un grande artista. Tutti sono in ciò concordi, e nel 1862 lo ripeteva il Burger nel suo libro: *Tresors d'arts en Angleterre*, pag. 446. Per questa parte mi riferisco alla bella e diligente Dissertazione pubblicata fino dal novembre passato su questa scultura dal sig. avvocato Rembadi, — che per il primo la dichiarò pubblicamente per opera di Raffaello. Rimane a concludere, con la coscienza di non errare, esser questo il perduto, e tanto desiderato *Putto* di Raffaello Sanzio. —

Io so bene che si griderà, impugnando questo giudizio. Coloro che videro per due o tre anni quest'opera d'arte, senza ravvisare sotto l'intonaco che la deturpava le sublimi bellezze che l'adornavano; i negozianti che trovano detestabili tutti gli oggetti che non posseggono; gli in-

vidiosi; i detrattori per mestiere, grideranno alla bestemmia, non trovando magnifico che quello che sta loro a cuore di vendere. Ma consoliamoci, chè la verità finisce sempre per trionfare.

Io non so se questo cimelio, se questa unica opera di scultura di Raffaello Sanzio andrà a raggiungere la *Madonna del Libro*: io lo credo possibile, perchè tante altre cose, che mi parevano impossibili, sono avvenute; ed oggi veramente stranissimi casi si compiono in Italia. Ma io mi permetto una interrogazione al Governo, oggi che tutto si giudica alla stregua della finanza.

Si lascia vendere un capo d' opera d' arte, perchè esso rappresenta tre o quattrocentomila franchi: *lo Stato*, si dice, *non può sopportare queste spese*. Ma si dimentica, mi pare, che le tante migliaia di estranei che vengono in Italia in ciascun anno, vi accorrono appunto per ammirare i nostri tesori storici ed artistici: questi pellegrini non hanno, che io sappia, ospitalità gratuita in Italia!

Le grandi opere sono la scuola degli artisti viventi. Si vorrà che essi vadano a studiarle in Russia, o in Germania? In Roma v' erano, e vi sono Accademie di varie nazioni per agevolare gli studi sui nostri grandi esemplari. Ormai, continuando, dovremo promuovere le fondazioni di Accademie italiane a Dresda, a Parigi, a Mosca!

Finalmente io vedo che i capi d' opera delle nostre arti, in migliaia di copie, fanno il giro del

mondo. Quelle copie quanti milioni hann[illegible] to all' Italia? E con queste considerazi[illegible] uover-no continuerà a credere che la vendita dei nostri cimelii frutti alla nazione? È una produzione continua che cessa; sono capitali immensi che si perdono senza correspettivo: ecco tutto. La Francia, depauperata di dieci miliardi, e più, invia i suoi incaricati in Italia ad acquistare oggetti d' arte, i suoi artisti a copiare i grandi monumenti del genio italiano; e pubblica, a spese dello Stato, le opere di Bartolommeo Borghesi. La Germania mette in luce la raccolta completa dei *monumenti latini*, e tiene in Roma un Istituto che ha per programma di salvare dalla distruzione degli Italiani a benefizio della civiltà le antiche e stupende opere dei padri nostri. Conviene arrossire!

Prof. ACHILLE GENNARELLI.